ESSAI

D'UN

SYSTÈME GÉNÉRAL

DE

MUSIQUE

(Etude sur la Tonalité)

PAR

ANSELME VINÉE





PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
(Société Anonyme)
33, Rue de Seine, 33
1901

Offert à la Bibliothèque
Ste Geneviève par l'Auteur
Anselme Vinée

16. Rue de Condé.

ESSAI
D'UN
SYSTÈME GÉNÉRAL
DE
MUSIQUE

Tiré à 200 Exemplaires numérotés

N°181

ESSAI

D'UN

SYSTÈME GÉNÉRAL

DE

MUSIQUE

(Etude sur la Tonalité)

PAR

ANSELME VINÉE



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
(Société Anonyme)
33, Rue de Seine, 33
1901

ESSAI

D'UN

SYSTÈME GÉNÉRAL DE MUSIQUE

PREMIÈRE PARTIE

EXPOSÉ DU SYSTÈME

I. — AVANT-PROPOS

Les artistes, dit-on, n'aiment pas les théories. Qu'ils leur préfèrent l'exercice intuitif de leur art, rien de plus naturel. La théorie, qui n'est que l'inventaire des matériaux et l'analyse des procédés, ne peut certes leur donner la vive jouissance de la création esthétique, c'est-à-dire de la vie elle-même, dans son acception la plus intense. Si pourtant une théorie peut être utile, soit en se mettant au point de la pratique et la résumant, soit en s'efforçant de l'élargir et de la dépasser, pourquoi la mépriserait-on ?

Mais, loin d'être accessible aux seuls artistes, l'étude que nous entreprenons ici reste, croyons-nous, à la portée de toute personne munie d'une instruction musicale ordinaire, c'est-à-dire connaissant les principes du solfège et, pour certaines parties, possédant une notion élémentaire des accords. Il rentre en effet dans notre plan de nous placer à un point de vue purement musical et non scientifique. L'*Art* est une chose et la *Science* une autre. Si celle-ci constate les faits et les collectionne dans leur *universalité*, l'art au contraire doit *choisir*, dans l'infinité des phénomènes, ceux qui, par leur caractère et leurs rapports, pourront servir à la manifestation du beau idéal, au moyen de *combinaisons* auxquelles la raideur mathématique doit rester étrangère.

On conçoit du reste que si, par sa nature, la Musique comporte d'autres facteurs nécessaires (rythme, timbre, etc.), l'élément primordial à considérer est néanmoins l'établissement d'une *série sonore*, c'est dire que nous avons en vue ici purement et simplement la *Tonalité*.

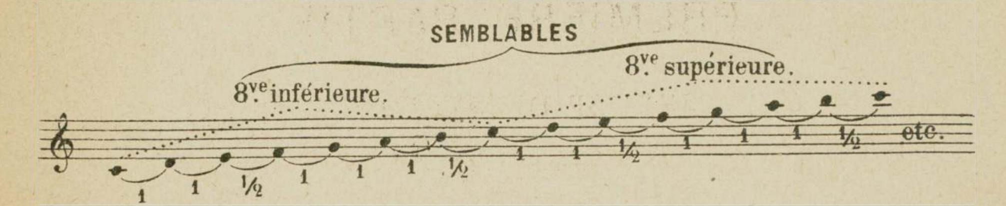
II. — INSUFFISANCE DES THÉORIES ACTUELLES SUR LA TONALITÉ

Tandis que les théories trop simplistes qui président empiriquement à l'enseignement actuel de la musique maintiennent entre la tonalité dite moderne, *d'une part*, et presque tous les autres systèmes musicaux, y compris l'art antique, l'art religieux, dans bien des cas le chant populaire et aussi les formes extra-européennes, *d'autre part*, une ligne de démarcation rigide, il nous a toujours paru, au contraire, qu'il y a identité absolue dans le principe qui régit ces différentes manifestations esthétiques.

La séparation dont nous parlons, peu sensible aux époques obscures du Moyen Age primitif, a pu être causée en partie par l'influence de la mélodie populaire, mais elle a été certainement très accentuée par les premiers progrès de la science harmonique. Or, il ne nous paraît pas douteux que cette science, arrivée au développement à peu près complet et définitif de sa technique, doive au contraire contribuer à rapprocher ce qui n'aurait jamais dû être désuni, ou plutôt à faire rentrer dans un système général les formes issues d'un même principe.

III. — NÉCESSITÉ DU SYSTÈME DIATONIQUE

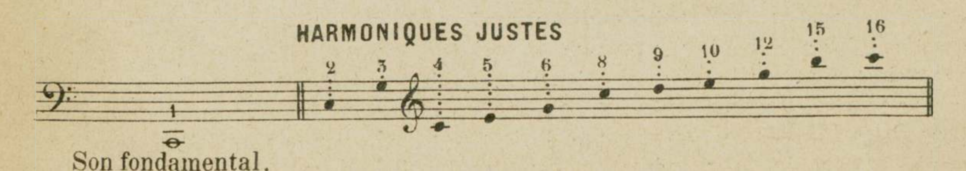
Quel est donc ce principe dont nous affirmons la nécessité? Nous voulons parler de l'identité de la série diatonique des sons, à partir de celui qu'on prend pour base dans l'échelle infinie et continue, ou, si l'on veut, de l'identité de la division de l'octave en sept intervalles par tons et demi-tons, puisque la série générale n'est qu'une suite d'octaves semblables différant seulement par le degré de gravité. On voit que notre théorie n'a rien de subversif, puisqu'elle voit dans le système diatonique le fondement de toute musique.



La préférence donnée à une tonique majeure comme point de départ sera expliquée plus loin.

Négligeant de parti pris la distinction des intervalles de *ton* en *majeurs* et *mineurs*, d'un intérêt purement scientifique, nous admettons comme axiôme cette division de l'octave, acceptée, nous semble-t-il, explicitement ou implicitement par tous les peuples, et résultant sans doute de la simplicité des rapports des termes de la série, perçue par action réflexe (c'est-à-dire inconsciente), comme disent les physiologistes, bien avant que les physiciens l'aient constatée par le calcul.

On sait que les harmoniques *justes* d'un son donné *ut* sont, dans les limites de quatre octaves :



Seuls, les 4e et 6e degrés de la gamme ci-dessus, *fa* et *la*, n'y sont pas compris.

Or, si l'on considère l'accord parfait majeur sur la tonique donnée et, d'autre part, les accords parfaits aussi majeurs sur les degrés en rapport de quintes justes supérieure et inférieure, intervalles les plus faciles à entonner, avec cette tonique, on s'aperçoit que ces trois accords contiennent tous les degrés diatoniques : seulement l'accord de dominante paraît moins modulant, plus tonal, parce que, à la différence de celui du 4e degré, il ne comprend que des *harmoniques justes* de la tonique.

ACCORDS DE	UT	RÉ	MI	FA	SOL	LA	SI
Tonique............	×		×		×		
Dominante.........		×			×		×
Sous Dominante	×			×		×	

Il est évident, du reste, que la relation entre l'accord de sous-dominante et celui de tonique est le même qu'entre l'accord de tonique et celui de dominante.

On est donc fondé à dire que la *série diatonique a son origine contenue dans l'intonation des deux quintes justes supérieure et inférieure d'une tonique.*
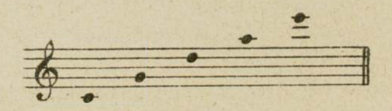
La simplicité de rapports dont nous parlons est un point de départ exigé instinctivement par l'oreille, sans que la justesse absolue, mathématique des intervalles soit toujours nécessaire, en deçà d'une certaine tolérance ; dans bien des cas, elle

serait même antipathique à l'art. De même, on ne peut se passer de rythme; mais le rythme strict, impitoyablement exact, métronomique, serait essentiellement antiesthétique.

De même aussi, dans les arts du dessin, la réalité n'est qu'un point de départ: mais la perspective des peintres n'est pas celle des géomètres ; les proportions anatomiques des corps vivants doivent, pour l'illusion, subir parfois des modifications, comme la tête humaine dans les médailles ; le mouvement des jambes dans la marche, tel que l'indiquent les photographies instantanées, est ridicule. C'est ce qui *paraît* qui importe ici, non ce qui *est*.

IV. — DU TEMPÉRAMENT

Nous arrivons à parler du tempérament, qui n'est pas uniquement, comme on le croit souvent, un procédé empirique donnant lieu à une gamme fausse, dans le seul but d'identifier les dièzes et les bémols, afin de rendre plus simples les instruments à sons fixes. La vérité est que toute musique, même vocale, qui ne se borne pas à faire entendre les harmoniques non discordants d'une fondamentale unique, ne peut se passer du tempérament. Il suffit, en effet, de remarquer que, dans la progression ascendante par quintes mathématiquement justes, dès qu'on arrive au 4e terme de la série, le *mi*, par exemple, si l'on part d'*ut*, ce *mi* cesse de pouvoir exactement servir à la fois de tierce majeure à l'*ut* et de quinte juste au *la* :



Cette simple progression, qui n'est pas nécessairement modulante, exige donc un certain tempérament.

On ne se préoccupe pas du tempérament dans l'accord des instruments à cordes; et pourtant, si ceci s'explique assez pour le violon, parce que le *la* correspondant au diapason est une corde médiane, et que la série par quintes n'a que deux termes au grave et un à l'aigu, ne doit-il pas y avoir déjà une différence, bien minime, il est vrai, pour l'accord de l'alto et du violoncelle, qui se fait d'après la dernière corde aiguë, et faut-il regarder comme probable que les artistes prennent d'instinct l'habitude de serrer très légèrement les quintes descendantes? Il est certain que, si l'on suppose un immense violon schématique comportant, de l'extrême grave à l'extrême aigu, une grande quantité de cordes accordées de quintes en quintes, le tempérament observé soigneusement deviendrait aussi nécessaire que pour une harpe ou un piano.

Les différences d'intonations entre les voix, les instruments à échelle naturelle (cors et trompettes simples), et ceux qui sont accordés par séries de quintes exactes ou tempérées, sont du reste assez minimes pour que ces divers agents de sonorité puissent se mélanger. Et, de plus, l'oreille admet parfaitement que la voix et les instruments qui peuvent le faire (à *cordes*, et aussi à *vent*, en forçant ou modérant le souffle) exagèrent quelque peu l'expression mélodique des intervalles attractifs, par une légère altération qu'on ne peut noter, même en concertant avec des instruments à sons fixes.

Est-ce à dire que le tempérament soit sans reproche et que, notamment, les intonations vocales et certaines expressions harmoniques n'y perdent pas de leur pureté ? Nous le savons: mais, à moins de rejeter toute musique modulante et surtout un art omnitonique comme l'art moderne, pour lequel le chromatique et l'enharmonique sont devenus des procédés courants, on ne peut s'en passer, sauf aux exécutants qui en ont la possibilité à atténuer instinctivement, de leur mieux, ces inconvénients inévitables. Aussi, par suite de l'élasticité d'intonation et en supposant, il est vrai, une perfection d'exécution idéale, un bon orchestre ou un chœur bien composé devraient donner au tissu harmonique une souplesse et une rondeur interdite aux instruments à sons fixes, tels que l'orgue et le piano.

En résumé, refuser à l'art d'admettre des approximations nécessaires, quand les

sciences exactes doivent parfois s'en contenter, c'est regretter l'impossibilité de la quadrature du cercle.

V. — DU PRINCIPE CONSTITUTIF DES TONALITÉS
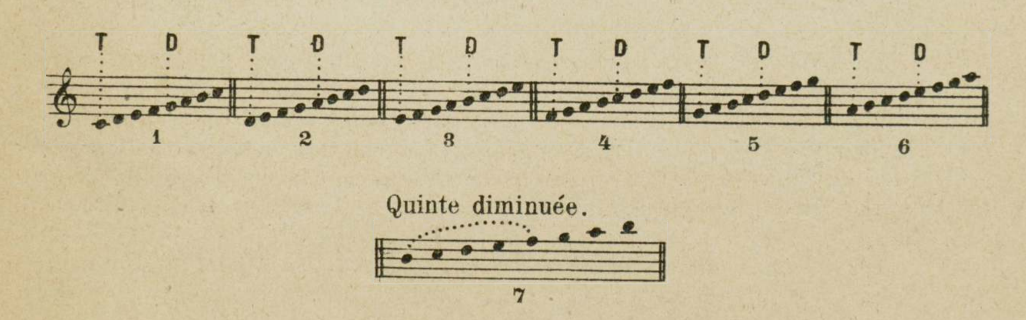
Ici, nous reconnaissons bien volontiers que les idées exposées dans cette étude ne sont, en grande partie, que le développement du principe si magistralement posé comme suit par M. Gevaert, l'éminent maître et penseur qui a porté la lumière sur tant de points de la science musicale :

« La subordination, plus ou moins étroite, de tous les éléments mélodiques à un son principal, engendrant en soi-même un accord de quinte — peu importe d'ailleurs que le son principal apparaisse ou non à la fin de la cantilène —, cette subordination. disons-nous, est un principe aussi bien physiologique qu'esthétique et doué, par conséquent, de tous les caractères de la nécessité. Nous ne pouvons goûter une succession de sons, nous ne pouvons même l'entonner sûrement, sans la rattacher par l'esprit à un point de départ fixe, à une tonique, alors même que celle-ci n'est pas exprimée dans la mélodie. Le principe que nous venons d'énoncer se manifeste avec plus ou moins d'énergie, suivant les temps et les lieux ; mais on peut hardiment affirmer que, là où il fait absolument défaut, il n'existe ni musique ni chant, mais une cantillation sans fixité, sans règle ni frein, semblable à ces dialectes rudimentaires de l'Afrique et de l'Australie, qui, à quelques lieues et à quelques années de distance, sont devenus totalement méconnaissables. » (*Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité,* liv. 2, chap. 2, p. 161).

C'est de ce principe que nous voulons essayer de tirer toutes les conséquences possibles, en signalant, dès maintenant, l'erreur, suivant nous, du système actuel consistant à admettre, comme l'élément nécessaire à la constitution d'une tonalité, la présence d'une note dite *sensible*, septième majeure de la tonique, tandis que, pour nous, le septième degré, altéré ou non, ne peut avoir qu'un rôle secondaire, bien après la quinte et la tierce de cette tonique.

VI. — DE LA PLURALITÉ DES GAMMES DANS UNE MÊME SÉRIE DIATONIQUE

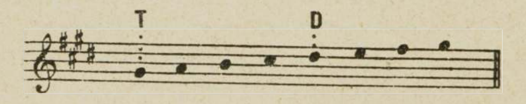
Prenons donc comme bases successivement les divers termes de la série diatonique et formons sept gammes provisoires, en appelant T chaque tonique et D la quinte juste de cette tonique :



Nous choisissons, on le voit, pour point de départ notre mode majeur ordinaire. Par son *assiette* solide, sa tonique servant de base naturelle à la génération des harmoniques notes principales de l'échelle diatonique, puisque deux degrés seulement, le 4e et le 6e, n'appartiennent pas à la catégorie des harmoniques justes de cette tonique, par les *attractions* résultant de la quinte diminuée contenue dans son accord de septième sur la dominante, quoique ces attractions n'aient plus pour nous le caractère de nécessité absolue qu'on leur attribuait jadis, par la relation de *consonance* où se trouve la tonique vis-à-vis des divers degrés, sauf le 2e et le 7e, qui sont en réalité ses *notes voisines*, ce mode majeur, père de l'harmonie, a par lui-même, sur

tous les autres, une prééminence que pourtant les anciens Grecs n'ont pas reconnue, retardant certainement ainsi l'évolution normale de la théorie et de la pratique musicales.

Adoptons de suite une nomenclature abréviative la plus simple possible et, au lieu de dire : gamme du *1er degré*, du *2e degré*, etc., nous donnerons aux six premières successions ci-dessus les noms de : *gamme* ^{1}, *gamme* ^{2}, etc., jusqu'à *gamme* ^{6}. Nous expliquerons tout à l'heure pourquoi il n'y a pas lieu d'admettre de *gamme* ^{7}. Et, en particularisant, puisque nous avons pris pour point de départ la gamme d'*ut* majeur, nous aurons, dans ce cas, les gammes *ut* ^{1}, *ré* ^{2}, *mi* ^{3}, *fa* ^{4}, *sol* ^{5} et *la* ^{6}. Si nous avions pris pour base tout autre ton majeur, par exemple *si* ♭, nous aurions les gammes *si* ♭ ^{1}, *ut* ^{2}, *ré* ^{3}, *mi* ♭ ^{4}, *fa* ^{5} et *sol* ^{6}. L'indice joint au nom de la note suffit donc à déterminer la gamme à considérer. Par exemple, pour la gamme *sol* ♯ ^{3}, on saura de suite qu'il s'agit de la gamme naturelle construite sur *sol* ♯ avec, à la clef, les accidents accompagnant la gamme majeure ordinaire de *mi*, dont *sol* ♯ est le 3e degré. Ce serait donc :

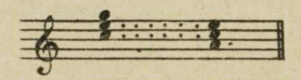


A l'inspection des gammes ci-dessus, toutes différentes entre elles par la disposition des intervalles et le placement des demi-tons, on remarquera tout d'abord que les six premières comportent un 5e degré en relation de quinte juste avec la tonique, c'est-à-dire une dominante leur donnant une assiette et une personnalité particulières. Dans la septième, au contraire, la quinte est diminuée et ne peut donner à la tonique un point d'appui qu'il faudrait demander au *mi* ou au *sol* ; mais on retomberait alors dans une des gammes *mi* ^{3} ou *sol* ^{5}, étant expliqué que la terminaison mélodique, sur une autre note que la tonique, ne peut avoir pour nous l'importance qu'on lui attribuait dans l'antiquité et dans le plain-chant, ni suffire à caractériser une gamme particulière.

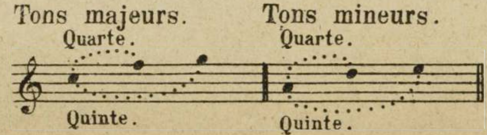
Éliminant donc cette septième gamme, nous dirons que, dans la série diatonique, on peut concevoir *six gammes naturelles* différentes. Tout autre gamme qu'on créera arbitrairement ne pourra être formée que de modifications aux éléments d'une ou plusieurs de ces gammes, obtenues au moyen d'éliminations, altérations, modulations et partis pris quelconques, et le nombre de ces *gammes artificielles* peut être évidemment illimité.

Il résulte de ce que nous venons de dire qu'un ton majeur ordinaire donné, soit par exemple *ut* ^{1}, aura pour relatifs *naturels*, non pas seulement le ton mineur *la* ^{6}, mais encore deux autres tons majeurs, *fa* ^{4} et *sol* ^{5}, et deux autres tons mineurs, *ré* ^{2} et *mi* ^{3}. Par conséquent, lorsqu'on nous dit : il y a deux modes, nous l'admettons bien volontiers, mais en ajoutant : il y a en réalité trois variétés de chacun de ces modes, soit, pour le majeur, les *tons* ^{1}, ^{4} et ^{5}, et pour le mineur, les *tons* ^{2}, ^{3} et ^{6}.

Si le *ton* ^{1} a la prééminence parmi tous les autres, majeurs et mineurs, le *ton* ^{6} a de son côté une importance particulière parmi les tons mineurs, comme ayant, dans son accord parfait de tonique, deux notes communes avec l'accord parfait de tonique du *ton* ^{1}, dont la tonique elle-même de celui-ci :



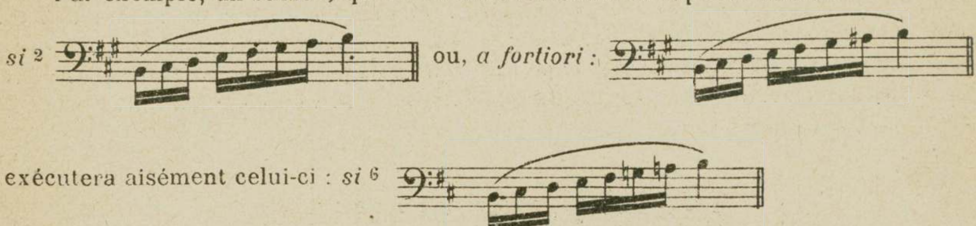
Or, si nous disposons les trois toniques de chaque espèce à la suite l'une de l'autre, en commençant par ^{1} et ^{6}, on peut faire cette remarque curieuse, que les deux autres toniques sont à même distance de quarte et de quinte justes, pour la même catégorie :



En définitive, avec la même armure à la clef, on peut se trouver dans six modes différents ayant une relation étroite entre eux. Il est évident, en outre, qu'un ton donné, ut^{1}, par exemple, aura une relation très voisine aussi avec les tons ut^{2}, ut^{3}, ut^{4}, ut^{5} et ut^{6}. La considération de cette multiplicité de rapports ne peut manquer d'intéresser la pratique de l'art.

Signalons en passant l'utilité que peut avoir l'échange épisodique de gammes ayant la même tonique, particulièrement en mineur, pour remplacer certains traits instrumentaux ou vocaux, impossibles ou difficiles, par des successions peu différentes et faciles.

Par exemple, un basson, qui ferait difficilement avec rapidité ce trait :



Ici, nous devons prévoir une objection. Mais, dira-t-on, on se doutait bien déjà qu'il existait des modes grecs et des tons du plain-chant, construisant aussi leurs gammes sur les divers degrés diatoniques, et c'est une présomption vraiment naïve que prétendre découvrir cette Méditerranée musicale !

Nous répondrons que notre prétention est moins d'inventer que d'embrasser dans un système général toutes les tonalités possibles, que toute théorie normale doit considérer le simple avant le composé, donc les gammes naturelles avant les gammes artificielles, enfin que les *gammes* ^{1}, ^{2}, ^{3}, ^{4}, ^{5}, ^{6}, ne sont pas exactement les modes grecs, ni les tons du plaint-chant, mais qu'elles les contiennent, comme elles contiennent, nous espérons le prouver, tous les autres systèmes musicaux dignes de ce nom, qui n'en sont que des dérivés naturels ou artificiels.

Nous croyons aussi que cette généralisation est susceptible d'applications réelles, au point de vue tant de la mélodie que de l'harmonie, pouvant amener certains procédés nouveaux, sans nier qu'en cette matière la pratique ait pu, dans une certaine mesure, précéder la théorie, comme il est assez habituel.

DEUXIÈME PARTIE

CARACTÈRE DES GAMMES NATURELLES & ÉTUDE COMPARÉE DES DIVERS SYSTÈMES DE MUSIQUE

I. — AVANT-PROPOS

Nous allons examiner rapidement le caractère de chacune de nos gammes prise en particulier, et ensuite étudier, par rapport à elles, les divers systèmes de musique, en insistant plus spécialement sur la tonalité dite moderne et sur le plain-chant occidental.

Mais, avant d'entrer dans cette comparaison, il y a lieu à une observation importante. Il faut s'attendre à trouver rarement des coïncidences exactes ; voici pourquoi : les créateurs de systèmes ont fait, d'une manière habituellement fort étroite, ce que les musiciens modernes font librement, mais passagèrement, tous les jours, en adoptant des *partis pris*, parfois bizarres. De plus, même dans les systèmes les plus diatoniques, on peut, en dehors de véritables modulations, trouver, en outre, ce que nous appellerions volontiers des *demi-modulations*, c'est-à-dire le passage, sans nouveaux accidents, de l'une de nos gammes à une autre. Or, pour une analyse véritablement scientifique, c'est l'esprit général d'une cantilène qui en détermine la tonalité, parfois incertaine, du reste, et non des conditions qui ne peuvent avoir pour nous l'importance qu'on y attachait autrefois, par exemple, dans le plain-chant, la *finale* et l'*ambitus* de la mélodie. Des explications de fait feront plus loin bien comprendre notre pensée.

II. — GAMMES MAJEURES NATURELLES

Gamme 1. — C'est notre majeur ordinaire, que dédaignaient les anciens Grecs, et qui est pour nous la base de toute musique. Nous pouvons même dire que les deux autres tons majeurs, quoique pouvant être employés d'une manière principale, sont loin d'avoir la même importance, et nous paraissent devoir souvent être utilisés surtout d'une manière épisodique.

Les analogues dans le plain-chant romain sont : le *3e ton* (en partie), les *5e* et *6e* (quand le *si* est bémol), et le *8e* (terminaison sur la dominante).

Gamme 4. — La relation de triton, entre la tonique et le 4e degré, donne à cette tonalité un caractère un peu bizarre, mais singulièrement expressif. Elle est plutôt rare dans la mélodie populaire occidentale. Elle paraît correspondre assez exactement aux gammes antiques *hypolydienne* (terminaison sur tonique) et *lydienne* (terminaison sur dominante). Ses analogues dans le chant grégorien sont les *5e* et *6e tons*, quand le *si* est naturel.

Gamme 5. — Elle est le fondement des tonalités *hypophrygienne* (terminaison sur tonique) et *phrygienne* (terminaison sur dominante) et du 7e *ton* du plain-chant.

On pourrait croire qu'une cantilène conçue dans cette gamme sans note sensible devra nécessairement donner l'impression du ton majeur de son 4e degré, avec conclusion sur une dominante. C'est là un préjugé entretenu par la routine d'une étroite pédagogie. Les pièces grégoriennes du 7e *ton* suffisent à le démontrer. Mais nous avons fait en outre à ce sujet quelques expériences personnelles. Frappé de ce fait, qu'avant la conclusion d'un morceau en mode majeur par les cadences ordinaires, la modulation épisodique classique à la sous-dominante, par altération descendante du 7e degré, était d'un effet sûr quoique banal, nous avons essayé, en employant la gamme 5, de conclure directement par la tonique immédiatement précédée du 7e degré

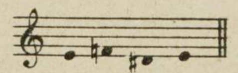
abaissé d'un demi-ton chromatique, et, lorsque cette cadence est convenablement présentée, elle peut avoir, même harmoniquement, un caractère définitif surprenant.

III. — GAMMES MINEURES NATURELLES

Gamme 6. — Sans avoir la même prépondérance que la *gamme* 1 parmi les majeures, la *gamme* 6 doit pourtant être citée la première parmi les gammes mineures, ainsi que nous l'avons déjà dit, comme ayant la relation la plus étroite avec la *gamme* 1. C'est la base de la gamme dite *mineure moderne*, que nous étudierons ci-après en détail. Les analogues sont, dans la musique grecque antique, l'*hypodorien* et le *dorien* (division arithmétique), et, dans le plain-chant, les *1er* et *2e tons*. quand le *si* est bémol.

Gamme 2. — La *gamme* 2 diffère de la précédente par son 6e degré, qui se trouve en relation de sixte majeure et non plus mineure avec la tonique. Ce caractère, commun avec les modes majeurs, lui donne moins de fadeur et une sorte de rudesse sauvage. Dans l'antiquité, elle paraît être la base du *locrien*. On peut la reconnaître dans les *1er* et *2e tons* du plain-chant, quand le *si* est naturel, et elle se retrouve dans la musique populaire *irlandaise* et *écossaise*.

Gamme 3. — Ses analogues, dans la musique grecque, paraissent être le *dorien* (avec la division harmonique) et le *mixolydien* (si, contrairement à l'opinion de M. Gevaert, on regarde le *si* comme dominante *tonale*, et non comme médiante). Nous verrons plus loin que les *3e* et *4e tons* du plain-chant n'ont que des rapports partiels avec cette gamme. Une succession mélodique bien courante ne peut s'analyser que par l'emploi du *ton* 3 ; c'est celle-ci :



en supposant, naturellement, *mi* bien établi d'avance comme tonique et non comme dominante. Ce mode, caractérisé par l'intervalle de demi-ton existant entre sa tonique et aussi sa dominante et leur degré supérieur, semblerait pour ce motif, à nos oreilles modernes, le plus fade de tous, si la sensation fréquente de triton entre le 2e degré et la dominante ne lui apportait un élément de rudesse.

IV. — SYSTÈME EUROPÉEN MODERNE
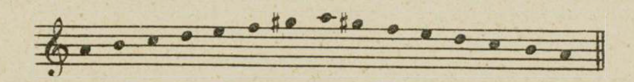
Mode majeur. — Le mode majeur ordinaire correspond exactement à notre *gamme* 1, sans qu'aucune explication soit nécessaire.

Mode mineur. — Ici, nous demandons toute l'attention du lecteur, la manière dont on présente la gamme mineure dans l'enseignement nous paraissant le comble de l'inconséquence.

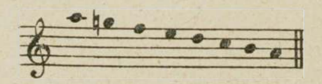
On sait que, dans la succession ascendante de deux notes séparées par un intervalle d'un ton, notre oreille admet, sans qu'il y ait pour cela nécessairement modulation, qu'à la note inférieure soit substituée la même note élevée chromatiquement d'un demi-ton, recevant ainsi une sorte d'impulsion qui l'attire plus fortement vers la note supérieure ; c'est ce qu'on appelle *altération ascendante ;* de même, en sens inverse, l'*altération descendante*. Or, nous ne croyons pas qu'aucun musicien sérieux puisse nier que, dans les modes mineurs, la note dite *sensible* soit le résultat d'une altération ascendante dans la gamme diatonique primitive. Aucun théoricien ne paraît en réalité le contester (V. Fétis, ci-après cité), et c'est pourquoi, en descendant, le 7e degré reprend le plus souvent son état naturel. Nous ne faisons nulle difficulté de reconnaître, du reste, que cette altération a dû se présenter la première Doit-elle son origine à la mélodie populaire ? On l'a dit. Mais on a dit aussi que de très anciennes cantilènes populaires mineures comportaient authentiquement d'autres altérations, par exemple, celle du 4e degré. Quoi qu'il en soit, à l'époque où les accords dissonants non préparés se sont introduits dans l'harmonie, en commençant

par celui de septième dominante, et lorsque celui-ci est devenu d'un usage général et banal, les musiciens ont été naturellement portés à l'appliquer, en quelque sorte de force, aux gammes mineures, au moyen de l'altération du 7e degré, et alors, par suite de l'empire de l'habitude et de la routine, on en est venu à ne plus pouvoir supporter, en dehors du plain-chant (un peu méprisé, du reste, aux XVIIe et XVIIIe siècles, comme l'architecture dite gothique), le 7e degré naturel, quand il était suivi de la tonique, et même quand il ne l'était pas.

Envisageons l'une des deux formes données couramment à la gamme mineure dans l'enseignement ; c'est celle qui figure dans toutes les méthodes de piano :



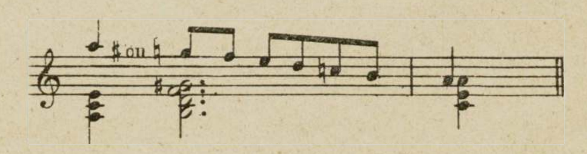
Dans le mouvement ascendant, rien à dire : nous reconnaissons la gamme de *la* ^{6} avec son 7e degré altéré. Or, en *descendant*, cette altération *ascendante* cesse d'avoir aucune raison d'être et devient une absurdité ; il faudrait, pour rester dans la tonalité :



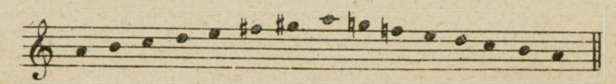
Mais, dira-t-on, on a bien le droit, si l'on veut, de faire entendre la succession descendante d'après l'usage établi dans la tonalité *moderne !* On peut faire tout ce qu'on veut, mais la théorie doit analyser les faits et montrer ce qu'ils contiennent, et, puisqu'on a la prétention de nous donner une gamme *naturelle*, non modulante, voici ce que nous y découvrons.

La présence du *sol* ♯ en descendant caractérise une modulation, si courte qu'elle soit, en *la* ^{1}, quoique le *fa* ♮ qui suit constitue une altération descendante ramenant de suite à l'impression du mode mineur primitif.

Dans certains cas, une autre analyse serait possible. Considérons la série descendante ci-dessus, du *sol* ♯ au *si*, accompagnée d'un seul accord de sixte majeure et quinte diminuée appartenant amphibologiquement aux tonalités *la* ^{1} ou *la* ^{6}, suivant qu'on suppose l'altération descendante du *fa*, ou ascendante du *sol*. La série descendante avec *sol* ♯ sera un véritable *arpège* de l'accord avec notes de passage ; cela est si vrai qu'en supposant l'altération *sol* ♯ dans l'accord seulement, l'oreille admet parfaitement la descente diatonique de la gamme *la* ^{6} avec le *sol* ♮.



La seconde forme donnée aux gammes du mode mineur n'est pas plus logique : c'est celle qu'on emploie généralement dans les méthodes d'instruments à cordes. pour éviter l'intervalle de ton et demi, difficile dans les gammes rapides :



La seule inspection de la gamme ascendante nous montre la gamme de *la* ^{2} (c'est à dire sur le 2e degré de *sol* majeur) comportant le *fa* ♯ et dont le 7e degré est altéré.

Une explication si simple ne pouvait venir à l'esprit des théoriciens de la tonalité dite moderne, auxquels il faut leurs deux gammes, l'une majeure et l'autre mineure, pas une de plus.
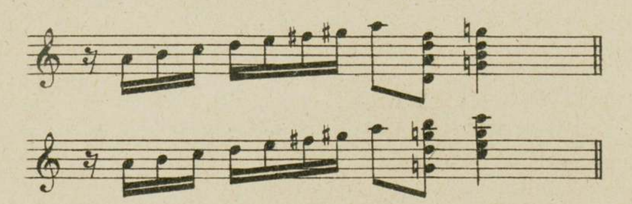
Panseron dit naïvement : « En montant, on introduisit des modifications et on

haussa d'abord la 7e note qui tend à se rapprocher de la tonique (il reconnaît donc l'altération) : l'intervalle de *fa* à *sol* dièze était dur pour l'oreille et difficile à chanter, à cause du ton et demi, on le rapprocha de la 7e ».

Fétis, plus dogmatique, n'en est que plus embrouillé : « L'attraction de l'harmonie dissonante naturelle rendant obligatoire le demi-ton de la 7e note à la 8e pour la résolution ascendante, l'*euphonie d'intonation* et les *nécessités du genre diatonique* (?) qui ne peut admettre d'intervalles plus grands que le ton entre deux sons voisins (pourquoi alors altérer le 7e degré ?) conduisent à élever le 6e degré d'un demi-ton. Mais l'*attraction harmonique* (?) n'existant pas dans la gamme descendante, le demi-ton de la 7e à la 8e est supprimé, et le demi-ton caractéristique de la 5e note à la 6e est rétabli. »

Tout cela pour qu'il n'y ait qu'une espèce de gamme mineure naturelle, tandis qu'il y en a trois, comme nous l'avons montré.

Nous recommandons à toute personne ayant le sentiment musical la très simple expérience suivante. Exécutez au piano ces deux successions :
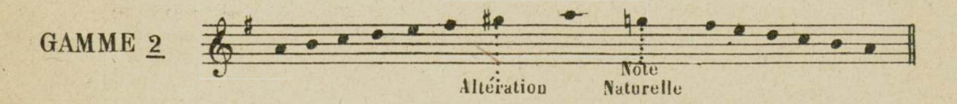


Il est impossible que, dans la deuxième, vous n'ayez pas la sensation d'une modulation plus éloignée que dans la première, ce qui démontre pour nous très suffisamment que la gamme mineure ainsi formulée appartient bien à la catégorie des gammes construites sur les degrés de la gamme *sol* [1] ou *sol* majeur.

Mais, ce qui est tout à fait bizarre, c'est d'appliquer à la gamme descendante la série que nous avons montré appartenir à la première forme, en supprimant le *fa* dièze caractéristique de la gamme *la* [2].

La manière d'écrire logique serait indiscutablement (toujours si l'on veut rester dans la tonalité) :

GAMME 2



D'autres que nous ont certainement eu l'intuition de ce que nous disons, et il nous serait facile de trouver, dans la littérature musicale, à citer des passages où le mode mineur est qualifié de mode *hybride*, *composite*. Il n'est pas question, du reste, de trouver à redire à l'usage qui en est fait en pratique, mais de contester la théorie, ou plutôt l'absence réelle de théorie logique qui a cours dans l'enseignement.

V. — MODES ANTIQUES GRECS

En dehors d'ouvrages théoriques, on possède trop peu de monuments de l'ancienne musique grecque pour que les assimilations ci-après soient présentées autrement que comme des probabilités ou généralités approximatives. Il y avait assurément des partis pris, par exemple des éliminations de degrés inusités dans certains modes, sur lesquels nous sommes insuffisamment documentés et qui, en tout cas, s'opposent à une identification complète. De plus, au cours des siècles, il s'est produit certainement des modifications sur lesquelles on ne peut avoir que des renseignements historiques incomplets.

Dans le tableau qui suit, T indique la tonique, D la dominante *tonale* et F la finale : G est abréviatif de gamme.

Hypodorien (1e Pythique de Pindare, pièces instrumentales) — TF, D

Dorien (Division arithmétique) (Hymne Delphique) — DF, T

G6

Dorien (Division harmonique) (Hymne à Hélios, Hymne à la Muse) — TF, D — G3

Hypophrygien (Hymne à Némésis) — TF, D

Phrygien (Chanson de Tralles) — DF, T

G5

Hypolydien (Air instrumental) — TF, D

Lydien — DF, T

G4

Mixolydien

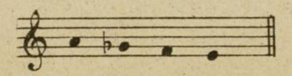
d'après certains théoriciens — DF, T — G3

d'après M. Gevaërt — Médiante F, D, T — G5

Locrien — DF, T — G2

Nous croyons devoir admettre deux formes simultanées ou successives du *Dorien*, d'après les documents cités. N'en faudrait-il pas reconnaître une troisième, avec *ut* dominante *mélodique* et tonique réelle, et *sol* dominante *tonale*, conservée dans le 3e *ton* du plain-chant (Ex. : le *Te Deum*, mélopée d'une antiquité certaine) et dont la parenté avec notre majeur ordinaire ou *gamme* [1] serait évidente ?

Remarquons en passant que les Grecs ont connu l'altération de certains intervalles, par exemple dans le tétracorde *chromatique*



et dans leur système dit *conjoint*, où le *si* le plus aigu est bémol.
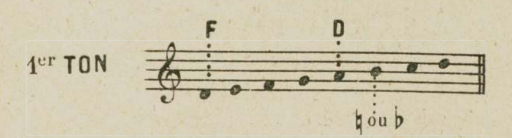
Dans le genre qu'ils appelaient *enharmonique*, ils employaient même l'altération de quart de ton.

VI. — PLAIN-CHANT OCCIDENTAL

Les documents, ne manquant pas ici, permettent, cette fois, une étude précise et détaillée.
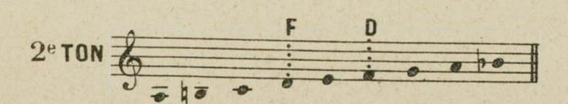
Remarquons-le tout d'abord, ce serait une grossière erreur de dire hâtivement d'une manière générale : chaque ton authentique et son plagal ayant la même finale, le *1er* et le *2e tons* correspondent à la *gamme* ², le *3e* et le *4e* à la *gamme* ³, le *5e* et le *6e* à la *gamme* ⁴, le *7e* et le *8e* à la *gamme* ⁵.

Les choses ne sont pas si simples, et nous allons trouver à appliquer ce que nous avons dit plus haut dans certains partis pris, par exemple l'emploi d'une dominante *mélodique* qui n'est nullement la quinte de la finale et de certaines modulations et demi-modulations; car, il ne faut pas s'y tromper, beaucoup de pièces du plain-chant sont, pour nous, de véritables cantilènes modulantes.



(Dans cet exemple et les suivants, nous appelons F la finale et D la dominante *mélodique*).

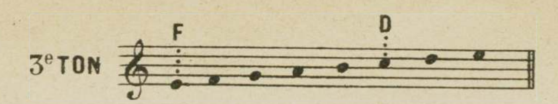
En principe, les pièces qui ont le *si* ♮ appartiennent à la gamme *ré* ², celles qui ont le *si* ♭ à la gamme *ré* ⁶, et celles qui comportent à la fois le *si* ♮ et le *si* ♭ sont modulantes de l'une à l'autre tonalité, à moins qu'on ne préfère, assez logiquement, considérer le bémol comme une simple altération. Car il est à peu près sans exemple que le *si* ♭ ne se résolve pas en descendant et presque toujours conjointement : nous ne connaissons comme faisant exception que le *Rorate* (salut de l'Avent), pièce d'époque récente. Nous verrons au contraire que, dans les *5e* et *6e tons*, le mouvement ascendant du *si* ♭ est fréquent.



Ce que nous venons de dire s'applique aussi en général au *2e* ton, différent du *1er* uniquement par l'ambitus et par la dominante *mélodique*, qui est *fa* médiante, au lieu de coïncider avec la dominante *tonale* située à l'extrémité aiguë de l'ambitus, celle-ci gardant du reste son influence latente sur la tonalité. On y a seulement la sensation plus fréquente de modulation en *fa*. Il faut aussi remarquer que le *si* grave est systématiquement éliminé dans le *2e ton* et que le *si* aigu, très peu usité, est toujours bémol. D'après M. Gevaert, les très rares morceaux où le *si* se rencontre bécarre et toujours au grave sont d'une pureté douteuse.
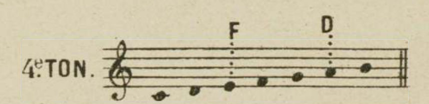
Maintenant, la seule caractéristique absolue pour la dénomination des tons du plain-chant étant la finale, il arrivera exceptionnellement que certaines pièces ne pourraient réellement, par l'esprit de leur succession mélodique, être rangées dans la *gamme* ² et nous donneront la sensation d'une cantilène finissant sur un degré autre que la tonique, avec ou sans modulation. Exemples : pour le *1er ton*, l'hymne *Jesu Redemptor omnium* (sensation de la gamme *ut* ¹, avec terminaison sur le 2^e^

degré) ; pour le 2e *ton* (transposé), l'hymne *Te Joseph celebrent* (sensation du ton d'*ut* 1 se terminait en *la* 6 par demi-modulation).



Ce ton n'a de rapport avec notre gamme 3 que dans sa terminaison, avant laquelle le *si* ne joue presque jamais, dans le cours de la mélodie, le rôle de dominante *tonale*. Quant à la dominante *mélodique*, c'est presque toujours *ut*, qui a le caractère à peu près constant de tonique, le *sol* très fréquent étant alors dominante *tonale*. Le *mi* finale, extrémité grave de l'ambitus, peut être considéré comme relativement rare. Or il arrive ceci, qu'une cantilène ayant donné la sensation du ton d'*ut* 1, se termine par une brusque demi-modulation, le *mi* finale changeant soudain son caractère de médiante en celui d'une véritable tonique. C'est du moins ainsi qu'on l'interprète dans la manière usuelle d'accompagner à l'orgue, qui nous paraît, du reste, conforme à un bon sentiment esthétique. Ce parti pris inattendu donne aux pièces de ce ton une saveur très particulière due sans doute, en grande partie, à la relation de quinte diminuée entre le *fa* qui précède souvent la finale et le *si* ♮ contenu dans l'accord parfait de *mi*. Mais ce sont en réalité des pièces modulantes, et la modulation ne s'y renferme même pas entre les gammes de même famille ; car, chose étrange, le *si* ♭ accidentel y est fréquent, toujours descendant d'un et parfois deux degrés.

La formule générale de ce ton serait : *ut* 1 se terminant par *mi* 3 avec modulation fréquente en *fa* 1, certaines pièces commençant même dans ce ton.



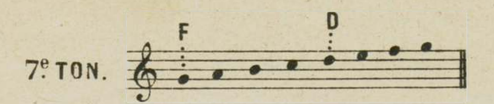
Ce ton dans sa forme régulière, quand il n'est pas surabondant, ce qui est fréquent, paraît le plus court de tous, le *si* grave étant absolument inusité. La théorie qui donne au *la* le rôle de tonique réelle et de dominante *mélodique*, la terminaison se faisant sur *mi* dominante *tonale*, ce qui assimilerait ce ton au *Dorien* (avec division arithmétique), est loin d'être toujours conforme aux faits. En réalité, aucun mode n'a une tonalité plus variable et incertaine, plus modulante. Le *mi*, situé au milieu de l'ambitus, est beaucoup plus fréquent que dans le 3e *ton*, sans pourtant jouer invariablement le rôle de dominante *tonale*. Le *si* ♭ s'y présente souvent, comme dans le 3e ; il se résout toujours aussi en descendant conjointement, ou rarement de deux degrés. Parfois on a la sensation du ton d'*ut* 1 se terminant sur la médiante (*Creator alme siderum*), souvent encore la sensation du ton de *ré* 2 (avec *si* ♮) ou de *ré* 6 (avec *si* ♭), ou des deux tonalités dans les pièces comportant à la fois *si* ♮ et *si* ♭, avec terminaison sur le 2e degré : quelquefois aussi, l'analyse fait ressortir le ton *fa* 1, avec terminaison sur le 7e degré.



Les 5e et 6e *tons* présentent tous les deux, en général, la tonalité de *fa* franche et bien déterminée ; ils ne diffèrent que par l'ambitus et si, dans le 6e, le *la* est dominante *mélodique*, l'*ut*, moins employé, comme note extrême, n'en garde pas moins son rôle de dominante *tonale*. Mais il faut remarquer que les pièces de ces deux tons comportent tantôt le *si* ♮ , tantôt le *si* ♭, tantôt le mélange, dans la même pièce, du *si* ♮ et du *si* ♭.
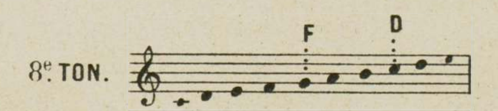
Les 5e et 6e *tons* peuvent donc, sauf de rares sensations de modulation, être

considérés comme appartenant aux *gammes* ^{4} ou ^{1}, ou à un mélange de ces deux gammes. Le *si* ♭ ne pourrait du reste, comme dans les tons précédents, être regardé comme une simple altération ; car il a assez souvent un mouvement ascendant.



Presque toutes les pièces de ce ton, le plus aigu du plain-chant, ont franchement le caractère de la *gamme* ^{5}, le rôle de dominante *tonale* et *mélodique* du *ré* étant bien accusé en général. Dans de rares pièces, on peut avoir la sensation de l'*ut* dominante *mélodique*, comme dans le *8e ton*. Le *si* ♭ accidentel se présente rarement et toujours avec un mouvement descendant. On a dans ce cas, soit épisodiquement, soit même dans la note finale, la sensation de *sol* ^{2}.

Relevons en passant une erreur de Fétis (p. 19 de sa *Méthode élémentaire de plain-chant)*. Il assure ne connaître que sept pièces atteignant la limite supérieure du ton *(sol)*. Or, dans l'examen rapide d'un simple paroissien très incomplet, nous en avons trouvé trente-neuf, dont sept arrivent même au *la* aigu.



La forme très générale et ordinaire de ce ton est la gamme *ut* ^{1}, la tonique jouant le rôle de dominante *mélodique* et la dominante *tonale sol* celui de finale. Mais le *si* reçoit fréquemment l'altération accidentelle du bémol, ayant dans ce cas un mouvement toujours descendant et amenant une véritable modulation, le plus souvent en *fa* ^{1} ; et, lorsque le *si* ♭ se présente dans les dernières notes de la cantilène, la terminaison peut être considérée comme ayant lieu sur le 5e degré de la gamme *ut* ^{5} ou le 2e degré de *fa* ^{1}. Il est même telle pièce, comme le *Sanctus* de la *Messe des Morts*, qui nous semble appartenir entièrement au ton de *fa* ^{1}, avec terminaison sur le 2e degré.

On pourrait citer aussi telle autre pièce, le *Kyrie des fêtes semi-doubles,* qui donne, sauf l'ambitus, l'impression du *7e ton* plus que du *8e*.

Le caractère sauvage et sinistrement sublime de l'*Agnus Dei* de la *Messe des Morts* est dû à l'ambitus de quatre notes disposées en triton, car on n'y entend pas l'*ut*. C'est une pièce tout à fait extraordinaire dont l'analyse tonale pourrait être faite diversement, et qui doit en partie son effet à cette indétermination même.

VII. — SYSTÈME HINDOU

L'octave étant divisée en 22 parties, théoriquement, la gamme hindoue se formulerait ainsi :

En 22mes d'octave.........	4	3	2	4	4	3	2
	sa ⁀ *ri*	*ri* ⁀ *ga*	*ga* ⁀ *ma*	*ma* ⁀ *pa*	*pa* ⁀ *dha*	*dha* ⁀ *ni*	*ni* ⁀ *sa*
En quarts de ton tempérés :	4.36	3.28	2.18	4.36	4.36	3.28	2.18

Si on la compare à notre gamme majeure tempérée :

ut ‿ *ré*	*ré* ‿ *mi*	*mi* ‿ *fa*	*fa* ‿ *sol*	*sol* ‿ *la*	*la* ‿ *si*	*si* ‿ *do*
4	4	2	4	4	4	2

(Ces chiffres représentant des 24mes de l'étendue d'octave ou quarts de ton), on

voit qu'elle en diffère à peine : la plus forte déviation excède de très peu 1/8 de ton (V. Barbereau, cité au chapitre suivant). En tout cas, les petits intervalles *ga* ‿ *ma* et *ni* ‿ *sa* tiennent exactement la place relative de nos demi-tons. Si l'on remarque aussi que, dans la gamme mathématique non tempérée, les tons *ré* ‿ *mi* et *sol* ‿ *la* sont dits *mineurs* comme plus faibles que les trois autres d'un comma, on peut dire que *ri* ‿ *ga* fait pendant à *ré* ‿ *mi*, mais c'est à notre ton majeur *la* ‿ *si* que correspond le ton *mineur* hindou *dha* ‿ *mi* et non plus à *sol* ‿ *la*. Faut-il voir dans cette anomalie l'indice d'un besoin de symétrie artificielle analogue à celui qui a inspiré aux Grecs le système un peu factice des tétracordes ?

Quoi qu'il en soit, nous sommes infiniment porté à croire qu'en pratique, la gamme des Hindous ne diffère pas de la gamme diatonique ; seulement ils l'ont formulée dogmatiquement d'une manière empirique plutôt que scientifique.

VIII. — SYSTÈMES ARABE ET PERSAN

D'après Helmholtz, le système *arabe* et *persan ancien* contient primitivement dix-sept sons, dont sept identiques à ceux de notre gamme diatonique. Cinq autres complètent la série chromatique des demi-tons. Les cinq derniers résultent simplement de la faculté de considérer comme *majeur* ou *mineur* chaque ton entier de la série diatonique.

ut — *ré* ♭ — *ré* ♮ ‿(comma) *ré* — *mi* ♭ — *mi* ♮ ‿(comma) *mi* — *fa* — *sol* ♭ —

sol ♮ ‿(comma) *sol* — *la* ♭ — *la* ♮ — *la* — *si* ♭ — *si* ♮ — *ut* ‿(comma) *ut*

On voit que ce système, d'un raffinement plus subtil que véritablement praticable (si ce n'est peut-être dans une musique purement vocale), comprenant deux *ut*, deux *ré*, deux *mi*, deux *sol*, deux *la*, respectivement différents d'un comma, est bien réellement basé sur la gamme diatonique.

D'autres théoriciens (Kiesewetter) interprètent différemment la division de l'octave *arabe* en dix-sept intervalles, qu'ils considèrent comme égaux (sensiblement des tiers de ton). Mais les intervalles principaux correspondent toujours à ceux de la série diatonique, leurs valeurs s'exprimeraient ainsi :

En 17mes d'octave......	3	3	1	3	3	3	1
	alif ⁀ *be*	*be* ⁀ *gim*	*gim* ⁀ *dal*	*dal* ⁀ *he*	*he* ⁀ *wau*	*wau* ⁀ *zaïn*	*zaïn* ⁀ *alif*
En demi-tons tempérés.	2.12	2.12	0.71	2.11	2.12	2.12	0.70

La déviation la plus forte avec le système tempéré est 3/10 de demi-ton. Or, Barbereau, qui donne ces chiffres, assure avoir démontré, par des expériences concluantes, qu'une différence moindre que 1/3 de demi-ton ne fait pas perdre à un intervalle sa détermination fonctionnelle (*Bulletins de la Société des Compositeurs de Musique*, t. I, p. 92, année 1864).

Pour nous, nous renouvelons l'observation qui termine le chapitre précédent.

Fétis, de son côté, admet, pour le système *arabe moderne*, la division diatonique sauf que les tons entiers seraient divisibles par tiers (Préface du *Traité d'Harmonie*, p. XXI).

Salvador Daniel conteste l'emploi actuel des tiers et des quarts de ton : ce qui donnerait l'illusion de ces intervalles serait l'emploi de notes traînées.

D'après son opuscule, résumé d'observations faites en Algérie, les six modes *Meïa*, *Irâk*, *Mezmoun*, *Edzeil*, *Djorka*, *Lsaïn*, paraissent correspondre exactement à nos *gammes* [1], [2], [3], [4], [5], [6].

Le mode *Saïka* (*si* finale) serait rare et mal défini, ce qui vient à l'appui de ce nous avons dit sur une gamme ayant pour base *si*, cette note ne pouvant être que

médiante ou dominante. Autant que nous en pouvons juger, les caractères des autres modes seraient ceux-ci :

Rasdedzeil, gamme *ré* ², mais avec mélange des autres tons ;

Rummel Meïa, gamme *ut* ¹ (douteux), en montant ;

Lsain Sebah, gamme *la* ⁶, en montant ;
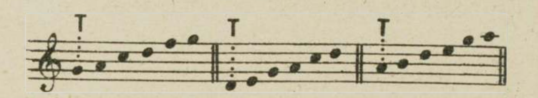
Zeidan, gamme *ré* ², en montant ;

Asbein, gamme *mi* ³, en montant.

Ces quatre dernières avec le parti pris du *sol* ♯, qui, en montant, constitue une simple altération. Dans le mouvement descendant, ces gammes artificielles s'analyseraient de manière analogue aux exemples donnés : au chapitre IV, pour la première forme du mode *mineur moderne*, identique du reste à la deuxième de ces gammes, et au chapitre XII ci-après.
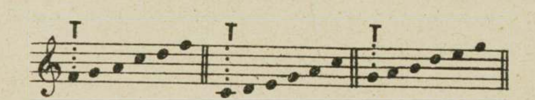
IX. — SYSTÈMES CHINOIS ET D'EXTRÊME ORIENT

La gamme primitive chinoise qui, en Europe, aurait aussi appartenu aux Gaëls, serait, suivant Helmholtz, la gamme incomplète ci-après, pouvant se placer indifféremment sur 3 degrés de la série diatonique sans accidents :



Par suite de la suppression des demi-tons, il y a, en effet, amphibologie entre les *gammes* ⁵, ² et ⁶, et l'absence de la tierce de la tonique constitue un parti pris des plus curieux.

D'autres donnent comme gamme chinoise majeure ordinaire la suivante, composée des mêmes notes que la précédente, mais avec une tonique autrement placée, et pouvant aussi naturellement se poser sur trois degrés différents de l'échelle diatonique, par amphibologie entre les *gammes* ⁴, ¹ et ⁵ :

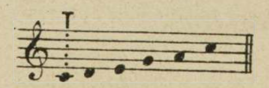


Mais il est certain que les Chinois et les peuples mongoliques dont la musique dérive des mêmes sources connaissent depuis longtemps les gammes complètes diatoniques et la division de l'octave en douze demi-tons, quoique certaines éliminations d'intervalles aient dû rester usuelles chez ces peuples éminemment conservateurs.

Nous ne sommes pas assez informé pour parler avec compétence des autres systèmes musicaux de l'Extrême Orient, qui paraissent en général avoir des origines communes avec le système chinois.

Contentons-nous de jeter un coup d'œil rapide sur les quelques exemples relevés par M. Tiersot dans ses *Musiques pittoresques* (Promenades musicales à l'Exposition de 1889).

Pour l'Annam, nous trouvons la gamme chinoise,



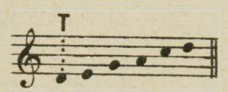
parfois sans demi-tons, d'autres fois complète avec le 4ᵉ degré et aussi le 7ᵉ naturel ou plus souvent bémol (?). Il y a là sans doute un dérivé quelque peu corrompu du système chinois.

Dans les spécimens javanais, plus curieux, nous trouvons :

1° Pour la musique d'*Anklang*, plutôt harmonique que mélodique, la gamme incomplète
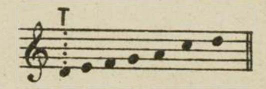
prise dans la série chinoise, mais avec une tonique non encore employée ci-dessus ;

2° Pour la musique de *Gamelang*, la gamme



où nous reconnaissons la gamme primitive chinoise ;

3° Dans une mélopée vocale, la gamme de *ré* ^{2} ou *ré* ^{6}



avec suppression du *si* naturel ou bémol : ici, on voit que deux notes, *mi* et *fa* sont à intervalle de demi-ton; mais (et cela a bien l'air d'un parti pris), dans la mélodie donnée, jamais le *mi* et le *fa* ne sont employés conjointement ;

4° Dans un air de danse joué par un instrument à cordes, la *gamme* ^{3} avec suppression du 7e degré seulement et l'emploi fréquent du demi-ton, contrairement aux exemples précédents ; y a-t-il ici une influence corruptrice étrangère ?

X. — CHANT POPULAIRE EUROPÉEN

Personne ne pouvant contester que les mélodies populaires des divers peuples d'Europe se rattachent directement aux gammes basées sur les divers degrés du système diatonique, nous n'en parlerons pas en détail actuellement. Nous nous contenterons d'une simple observation. Jusqu'ici, quand on a voulu caractériser une mélodie donnée, on l'a attribuée à tel ton du plain-chant, à telle gamme antique. Si nous en avions le loisir, il nous serait facile de prouver que, dans bien des cas, ces assimilations manquent d'exactitude, et que les partis pris adoptés sont loin de toujours coïncider.

Dans les gammes naturelles ^{1}, ^{2}, ^{3}, ^{4}, ^{5} et ^{6}, dont nous avons exposé le mécanisme et la nomenclature, nous croyons au contraire avoir trouvé l'origine réelle et primitivement inconsciente des tonalités populaires comme des tonalités anciennes, sans nous exposer à laisser croire que celles-là dérivent de celles-ci, ce qui, en beaucoup de cas, manquerait de vraisemblance ; car, à toute époque, le peuple a chanté, il y a eu des mélodies populaires.
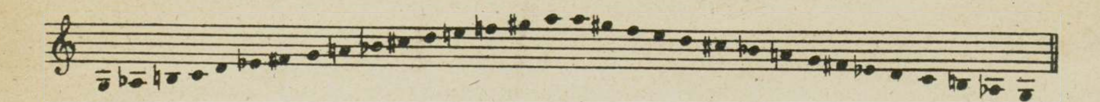
La seule chose commune, avec certitude, c'est le principe dont nous espérons avoir suffisamment établi la nature et la nécessité ; mais il est de l'essence des lois physiques de ne ressortir avec évidence qu'à la longue, par l'accumulation des faits concordants qui en ont découlé naturellement.

XI. — SYSTÈMES ADMETTANT DES INTERVALLES ALTÉRÉS

Lorsque deux notes à intervalle d'un ton diatonique se succèdent en montant ou en descendant, l'oreille admet que la première soit élevée, dans le premier cas, abaissée, dans le second, d'un demi-ton chromatique, avec ou sans préparation par la note à son état naturel, sans que cette altération produise nécessairement une modulation.
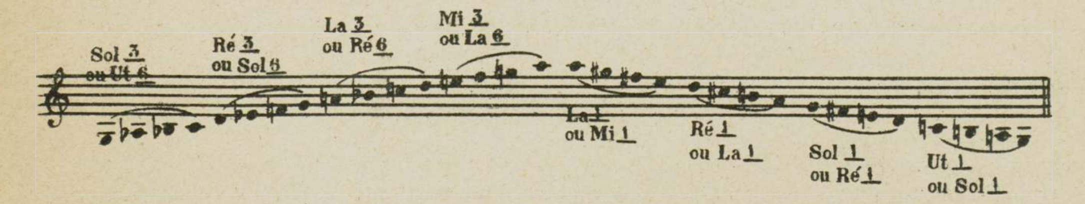
Ainsi que nous l'avons déjà vu, le cas le plus vulgaire est le mode dit *mineur moderne :* nous en avons rencontré d'autres au chapitre IX (*Musique arabe*).

Il faut citer encore la bizarre gamme *turque*, essentiellement modulante :



Elle est composée des fragments de gammes ci-dessous, modifiés par altération :

EXEMPLE SANS ALTÉRATIONS :
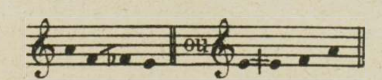


Il peut y avoir amphibologie, parce que les fragments de gammes dont est formé le système sont respectivement incomplets.

Nous ne reviendrons pas sur l'altération descendante du *si*, fréquente dans le plain-chant.

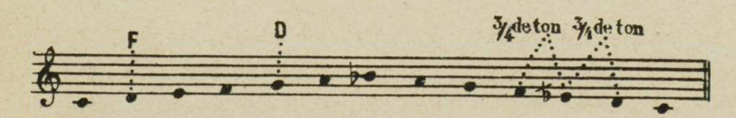
Notre musique européenne moderne n'admet, en théorie du moins, que l'altération de demi-ton, mais on ne peut nier que d'autres systèmes comportent des altérations différentes.

Ainsi, dans le tétracorde dit *enharmonique :*



(bémol barré = ½ bémol, + = ½ dièze, baissant ou haussant la note d'un quart de ton) les Grecs anciens admettaient la division en deux quarts de ton de l'intervalle de *mi* à *fa*, avec le parti pris de l'élimination du *sol*. Comment employaient-ils cette altération dans la pratique? De l'avis de M. Gevaert, ce ne pouvait être que conjointement, sous peine d'intonations impossibles. Des documents récemment découverts donnent des exemples ascendants de cette espèce d'altération.

La musique *Ecclésiastique grecque* comporte des altérations bien plus extraordinaires encore. Ainsi, dans le *1er mode* (analogue à la *gamme* 2),
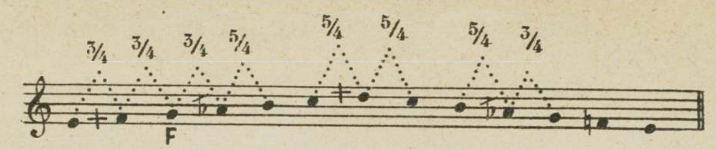


(F, finale, D, dominante *mélodique)*
en montant, la succession *ré, mi, fa,* se fait *diatoniquement;* en descendant, le *mi* est abaissé d'un quart de ton, en sorte que la tierce mineure de *fa* à *ré* est coupée en deux parties égales de trois quarts de ton chacune.

Dans le *2e mode*, en montant seulement, on applique la même altération de quart de ton au *fa*.



Mais, ce qui est tout à fait extraordinaire, ce sont les autres altérations du *2e mode*, qui se formulerait ainsi :



Le *mi*, le *sol*, le *si* et le *do* donnent des points d'appui à la tonalité, mais ce partage bizarre de la tierce majeure *sol si* en parties inégales, en montant comme en descendant, et surtout cette altération de quart de ton sans issue et sans motif du *ré*, extrémité aiguë de l'ambitus, nous paraissent une monstrueuse atteinte au bon sens musical.

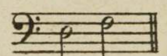
Nous n'entrerons pas plus avant dans le détail de la musique religieuse grecque, dont les autres tons s'analyseraient facilement. Du reste, malgré les efforts de M. Bourgault-Ducoudray pour synthétiser cette matière obscure, dans la savante étude qu'il lui a consacrée, il nous paraît difficile d'y trouver un système général simple et logique.

Les intervalles de quart et de trois quarts de ton n'ont, du reste, malgré l'inaccoutumance, rien qui répugne à notre théorie, du moment qu'ils se présentent d'une manière conjointe comme intermédiaires entre les notes principales constitutives de la tonalité donnée. Celles-ci ne reçoivent *jamais* elles-mêmes ces sortes de demi-altérations, dans les exemples les plus bizarres qu'on puisse citer. Remarquons-le, dans le plain-chant grec, le caractère conjoint de la mélopée est presque constant, ce qui doit lui donner une certaine allure traînante. Aussi, malgré qu'il contienne des pièces de grande beauté, ne nous paraît-il pas avoir le même accent et la même vigueur que notre plain-chant romain.

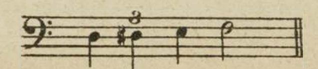
Il ne nous semble pas douteux que les intervalles de tiers de ton, qu'on dit en usage chez certains peuples, doivent de même constituer des altérations se rattachant par mouvements conjoints à des degrés diatoniques.

Notre musique occidentale elle-même n'est pas aussi exempte qu'on le croit d'intervalles autres que le ton et le demi-ton. Instinctivement et pour augmenter l'expression, les instruments à cordes haussent mélodiquement les intervalles attractifs montants et baissent les intervalles attractifs descendants, et le *glissando*, procédé quelquefois arbitraire, souvent obligé, qu'est-il autre chose qu'une altération rapide et continue ? Les intruments à vent eux-mêmes ont plus de latitude qu'on ne pense à cet égard : nous avons entendu un hautboïste bien connu assurer qu'il donnerait le *la* qu'on voudrait dans les limites d'un demi-ton, en modifiant la pression des lèvres.

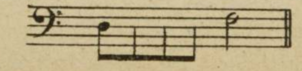
On peut très bien concevoir, du reste, la possibilité d'employer dans la musique moderne, même harmoniquement, les intervalles exacts de tiers, de quart et de trois quarts de ton. Mais, nous irons plus loin ; on pourrait, très musicalement, se servir d'autres intervalles presque inclassables et innommables, à condition, toujours, que ce soit conjointement et comme notes voisines ou de passage. Supposons, par exemple, sur un violoncelle, le mouvement du *ré* au *fa* (tierce mineure) :



au lieu de se servir du chromatique ordinaire avec trois notes



si on employait un groupe de quatre notes divisant un ton et demi en quatre parties, soit chacune de 3/8



il y a là un effet, même dans un mouvement modéré, parfaitement admissible et esthétique, quoique impossible à écrire. Nous allons donc aussi loin que possible dans l'emploi des altérations, sans sortir du principe général de tonalité.

Mais quand Fétis, pour démontrer l'erreur de ceux qui admettent la série diatonique comme donnée par la nature, vient nous parler de la division de l'échelle générale des sons en quarts de ton chez les anciens Perses, et de la division des tons en tiers de ton chez les Arabes modernes, ceux-ci gardant les demi-tons égaux à ceux de notre musique, assertions peut-être contestables du reste, comment oublie-t-il de remarquer qu'il n'y aurait là qu'un chromatisme serré consistant dans la division en intervalles secondaires des intervalles principaux de tons et démi-tons disposés selon l'ordre diatonique ordinaire? Ou alors, il faudrait démontrer que ces intervalles minimes peuvent être employés autrement que comme notes *voisines*, *de passage*, ou *appoggiatures* s'appuyant sur les degrés diatoniques. Mais nous doutons fort qu'on puisse nous montrer, dans aucune musique, des intonations telles que, par exemple, *ré* 1/3 de ton à *sol* 2/3 de ton, ou *la* 3/4 de ton à *ré* 2/4 de ton.



TROISIÈME PARTIE

APPLICATIONS DU SYSTÈME GÉNÉRAL PROPOSÉ DANS L'ORDRE HARMONIQUE
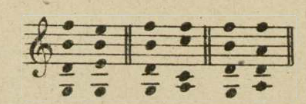
I. — INSUFFISANCE DES PROCÉDÉS HARMONIQUES ADMIS DANS L'ENSEIGNEMENT

Nous ne sommes plus au temps où Fétis refusait en quelque sorte, dédaigneusement, à tout ce qui n'était pas notre majeur ou notre mineur *modernes* le droit à l'harmonie (*Traité d'harmonie*, l. 4, ch. 5); et ce n'était sans doute que par condescendance qu'il daignait donner, dans son *Manuel*, des règles pour l'accompagnement du plain-chant (1).

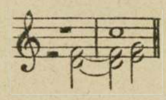
Il n'en est pas moins vrai que, jusqu'ici, les compositeurs qui ont voulu employer, et surtout épisodiquement, comme des sortes de *produits exotiques*, les tonalités rentrant dans le cadre de celles que nous voulons émanciper, se sont souvent contentés timidement de les accompagner par des effets simples en bourdon ou des harmonies non dissonantes dérivées de l'accord parfait. Certainement, pour le plain-chant, il peut y avoir esthétiquement de bonnes raisons de s'en tenir aux accords consonants, au point de vue de l'expression religieuse ; mais nous ne parlons pas seulement du plain-chant.

Pourtant, peu à peu l'harmonie s'est émancipée aussi. Sous prétexte d'appoggiatures simples ou multiples, on s'est habitué à considérer comme facultative et non plus indispensable la préparation des dissonances, dont la résolution a acquis également plus de liberté.

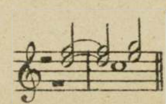
Pour ne parler que de l'accord de septième de dominante, comment nier qu'il puisse, en dehors de toute modulation, se résoudre sans le mouvement obligé et simultané de la tierce ascendante et de la septième descendante, ce qui enlève tout sens aux assertions de Fétis (*Traité d'harmonie*, l. 2, ch. 3, § 101 : l. 4, ch. 5, § 360).



Et, à propos des deuxième et troisième exemples, il faudra bien reconnaître que, dans la dissonance de septième, la résolution peut avoir lieu, non seulement par le mouvement *descendant de la septième,* mais encore par le mouvement *ascendant de la basse ;* seulement, en cas de préparation, au point de vue de la correction rythmique, ce serait alors cette basse qui devrait être préparée



ou la seconde dans le renversement :



(1) Ce n'est pas ici le lieu d'examiner si cet accompagnement d'orgue se traînant note contre note, qui peut être une commodité pour les chantres, n'enlève pas à la musique grégorienne, faite pour être exécutée à l'unisson, une grande partie de son caractère ; pour nous, la question n'est pas douteuse.

Mais, ceci dit en passant, loin de contester l'importance de la résolution ordinaire, nous croyons au contraire le moment venu de donner franchement aux modes basés sur chacun des six premiers degrés diatoniques l'appui d'un accord de septième et même de neuvième, naturel ou altéré, placé sur chaque dominante et fournissant des cadences parfaites bien déterminatives de la tonalité.
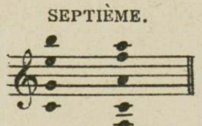
Nous nous bornerons dans cette étude à l'examen détaillé de ces cadences.

II. — CADENCES PARFAITES (MODES MAJEURS)

Gamme ^{1}. — Rien à dire : c'est le majeur ordinaire.
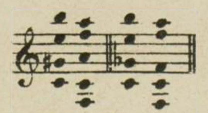
Gamme ^{4}. — Nous nous trouvons de suite en présence d'une harmonie assez dure, surtout quand elle est employée sans préparation :

SEPTIÈME.
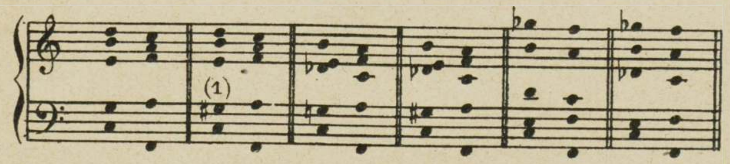


C'est au praticien de juger avec quelles précautions et dans quelle mesure cette succession pourra être utilement employée. Nous faisons ici une fois pour toutes cette observation, de nature à être généralisée pour tous les cas analogues qui pourront suivre. Il ne faut pas oublier, du reste, que telle expression harmonique, inusitée il y a un siècle, et qui eût paru alors étrange et condamnable, nous semble aujourd'hui toute naturelle et banale par l'accoutumance.

Ici, contentons-nous de remarquer que l'altération ascendante de la quinte produit un adoucissement susceptible d'un heureux effet. On peut aussi donner à la quinte l'altération descendante, plus dure.
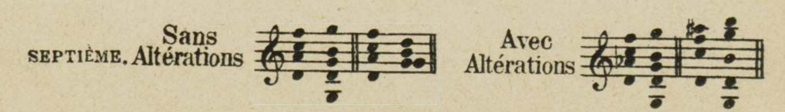


Nous ne parlons pas du ♭ appliqué au *si*, qui ferait passer en *fa* ^{1}.

NEUVIÈME.
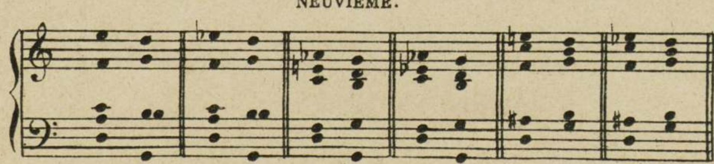


Gamme ^{5}. —



Nous ne parlerons pas du ♯ appliqué au *fa* : on tomberait en *sol* ^{1}.

NEUVIÈME.



Ici, comme nous l'avons déjà dit, nous avons à combattre un préjugé dû à notre éducation musicale étroite, et certaines personnes prétendront que de pareilles suc-

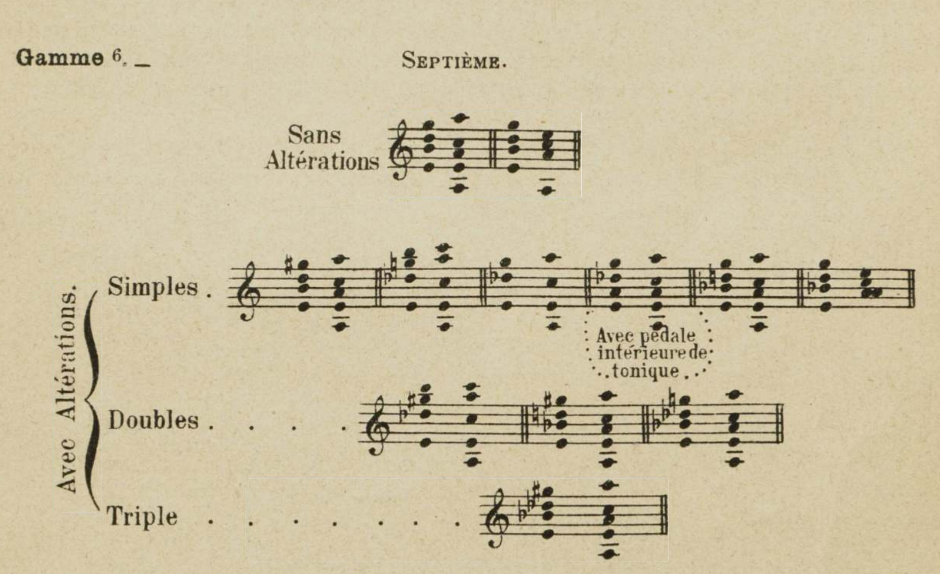
(1) Voir l'emploi de cet accord dans le Quatuor à cordes de Saint-Saëns, I, 7e mesure après [15].

cessions, où le *fa* naturel précède le *sol*, ne peuvent donner qu'une impression de *sol* dominante. Rien de plus faux, ou du moins cela *dépend de ce qui précède,* et si la tessiture mélodique et harmonique pose bien *ré* comme dominante, la conclusion aura un caractère définitif incontestable. En musique, des accords isolés ne prouvent rien, c'est la *succession* qui est tout.

Qu'on ne se méprenne pas sur notre pensée, d'ailleurs ; nous avons déjà dit (2e partie, ch. 2) que, dans les modes majeurs, la *gamme* 1 devait garder, par sa nature, une importance prédominante ; les deux autres, quoique pouvant être employées *principalement* à l'occasion, le seront surtout, le plus souvent, *épisodiquement.* A ce point de vue, nous n'hésitons pas à l'affirmer de nouveau, contrairement à l'opinion préconçue que nous prévoyons, la *gamme* 5, employée à la fin d'un morceau majeur et comportant une sorte *d'altération à l'envers* du 7e degré, peut fournir une cadence originale, avec sensation d'une conclusion parfaite sans aucune arrière-pensée de dominante.

III. — CADENCES PARFAITES (MODES MINEURS)
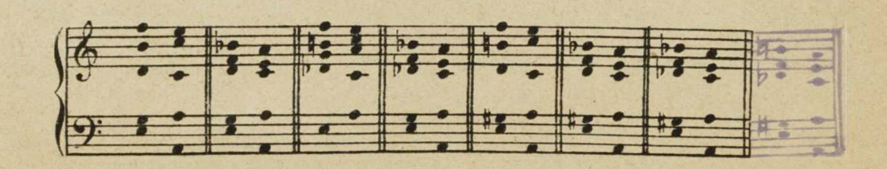
Gamme 6. — SEPTIÈME.



Remarquons que de l'altération descendante du *si* résulte un accord semblable à celui de dominante de la *gamme* 3.
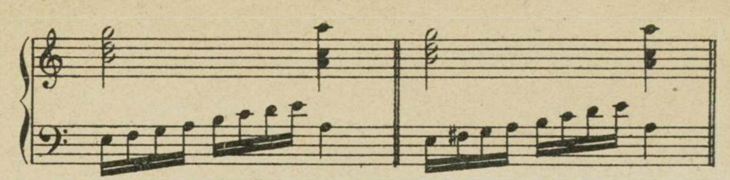
Plusieurs de ces formules ont été bien peu employées jusqu'ici : on voit quelle variété peut donner la liberté de ne pas s'en tenir obstinément à la seule altération ascendante de la note dite *sensible*.

NEUVIÈME.
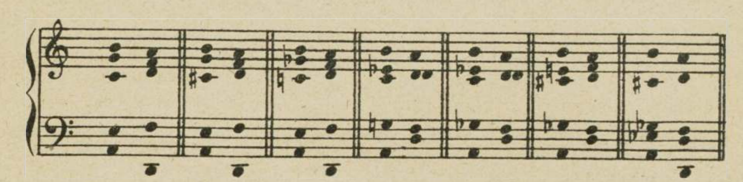


Gamme 2. — Cette gamme ne différant de la *gamme* 6 que par la position du 6e degré, l'accord de septième sur la dominante est absolument identique, et les formules ci-dessus se reproduiraient sans changement, sauf la transposition, pour la *septième.*

Il en résulte que sur cet accord *non altéré,* on peut indifféremment faire entendre les *gammes* 6 et 2.



Mais les accords de neuvième sont différents, si on n'altère pas le *si :*

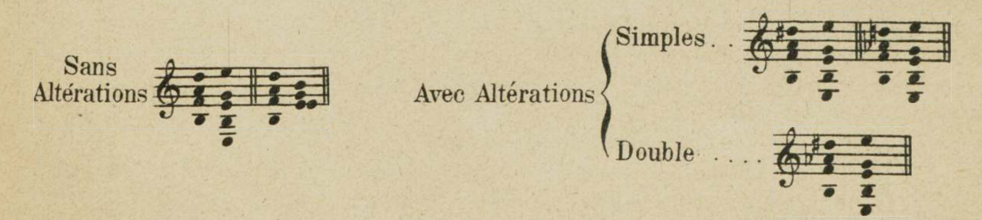
Neuvième.



Gamme 3. — Le 5e degré n'ayant pas ici de quinte juste, l'accord de quinte (diminuée) sur la dominante, employé seul, quoique pouvant fournir une cadence, sera plus souvent que dans les autres tons, remplacé par un accord de sixte.

L'accord de septième dominante est semblable à celui de la gamme *mi* 2 dont on altérerait la quinte en descendant.

Septième.
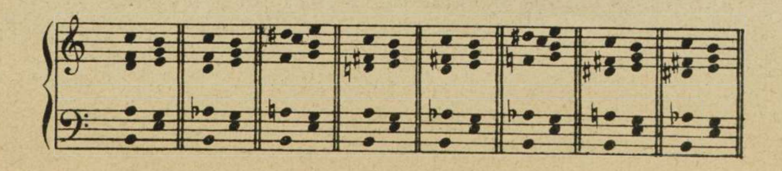


L'altération ascendante du *fa* donne un accord semblable à celui de dominante de *mi* 2 dans son état naturel et paraît produire en réalité une demi-modulation. Pourtant, dans les cas semblables, on peut faire cette remarque théorique : la note identique, mais qui n'est pas le résultat d'une altération, garde son mouvement libre. Et, à ce point de vue, il n'est pas inutile de rappeler ici qu'une formule harmonique bien connue ne peut s'analyser que comme une application du *ton* 3, et alors le *fa* ♯ devrait être considéré comme le résultat d'une véritable altération :



Qu'est-ce en effet que l'accord B, sinon l'accord de quinte sur la dominante de la gamme *mi* 3, avec altération ascendante du *fa* et du *ré ?* En effet, le *fa* naturel ne peut être considéré comme une altération, qui ne se résoudrait pas, et les accords A et B ne pourraient être rattachés autrement à une tonalité commune.

Neuvième.



QUATRIÈME PARTIE

RÉSUMÉ ET CONCLUSION

I. — RÉSUMÉ

Résumons en quelques mots les idées que nous venons d'exposer, qui nous ont paru être *dans l'air* et que nous avons cherché seulement à formuler, en en tirant des conséquences pratiques, tant au point de vue de la mélodie que de l'harmonie.

Le *diatonique* est la base de toute musique, avec le *tempérament*, sans lequel n'est possible qu'un art tout à fait primitif et rudimentaire.

Les tonalités *naturelles* sont constituées par le rapport de quinte juste entre une tonique et une dominante, et non par la présence d'une note dite sensible à distance inférieure d'un demi-ton de la tonique.

Les gammes naturelles appartenant à une même série diatonique sont au nombre de six, trois majeures et trois mineures, la *gamme* 1 majeure étant la base du système. La nomenclature que nous proposons pour ces gammes remplit, nous l'espérons, autant que possible, les conditions nécessaires de clarté et de simplicité.

Les musiciens ont ainsi à leur disposition, en prenant pour bases les douze degrés chromatiques (nous raisonnons enharmoniquement), un arsenal de soixante-douze gammes *naturelles;* toutes les autres sont *artificielles,* résultant de modifications diverses aux gammes naturelles, et le nombre en peut être infini, comme celui des partis pris qui leur donnent naissance, au gré du compositeur.

Par l'analyse de ces modifications, les systèmes les plus bizarres se peuvent rattacher sans difficulté au principe général de notre théorie.

L'emploi d'intervalles autres que le ton et le demi-ton n'a rien d'inadmissible en principe, à condition qu'ils s'appuient sur les degrés diatoniques, c'est-à-dire qu'ils jouent le rôle d'appoggiatures ou notes voisines et de passage.

La préparation des dissonances peut convenir pour des effets d'une certaine nature, mais ne nous paraît plus avoir le caractère de nécessité que les anciens lui attribuaient.

Il n'y a aucune raison de ne pas appliquer les accords dissonants de septième et de neuvième aux gammes naturelles, notamment ceux qui se posent sur chaque dominante, sous les seules restrictions que pourra comporter le sentiment musical, avec les altérations possibles, sans regarder comme nécessaire l'altération ascendante du 7e degré dans aucune gamme, sans la proscrire non plus.

II. — CONCLUSION

C'est, en tout, chose bien puissante que la première éducation. Combien voyons-nous d'amateurs, à l'esprit cultivé, joignant même à un talent pratique d'exécution des connaissances musicales assez étendues, ne pas se douter, même vaguement, en quoi le plain-chant, qu'ils entendent tous les jours dans les cérémonies du culte, diffère de la musique qu'on leur a enseignée par principe étroit, ou s'en rapproche ! Nous n'oserions dire que quelques professionnels, même des compositeurs, peuvent ressembler parfois à ces amateurs ! De même, *a fortiori*, pour les manifestations d'art

antiques, étrangères ou populaires, avec lesquelles nous ne sommes pas en contact journalier.

Or, il arrive qu'on s'astreint inconsciemment à penser de telle manière, à exclure certaines formules, mêmes connues, mais dont on n'a pas l'habitude et qu'on range dans une catégorie spéciale inconciliable, croit-on, ou à peu près, avec le système dit *moderne*.

Est-il bien nécessaire de répondre en terminant à l'objection ordinaire aux théories nouvelles : les anciens n'en ont pas eu besoin pour faire preuve de génie ? Mais, Bach ne s'est pas plus contenté des procédés de Palestrina que Mozart de ceux de ses devanciers, ni que Beethoven de ceux de Mozart, etc.... Assurément, les procédés ne sont, au point de vue de l'art, rien par eux-mêmes, mais seulement par l'usage qui en est fait. Un chef-d'œuvre peut comporter une grande simplicité de moyens, et une production médiocre n'être que l'étalage compliqué d'une vaine science. Mais nous venons ici uniquement affirmer ce fait indéniable, que la technique *matérielle* d'un art doit se perfectionner par le seul effet du temps, et que l'outillage du compositeur ne peut manquer de s'accroître par la force des choses, comme aussi, sans doute, la difficulté de le manier et même de le bien connaître.

Nous ne prétendons pas, du reste, exagérer le rôle modeste du théoricien qui recherche ou constate des procédés possibles ; il peut se comparer simplement à celui du chimiste qui s'efforce de mettre à la disposition des peintres des couleurs nouvelles : refusera-t-on de les utiliser, sous prétexte que nos aïeux ne s'en sont pas servis ?

On nous fera peut-être aussi le reproche de compliquer l'étude des éléments. Nous ne le croyons pas fondé : le serait-il, que nous n'aurions aucun regret pour une facilité illusoire résultant d'une fausse simplification de nature à égarer l'esprit. Et, si nous passons à la partie la plus élevée des études, l'artiste doit-il reculer devant aucune possibilité analysable, et l'enseignement renoncer à s'élargir et à s'assouplir, dans les limites de la logique ? Sans doute il y faut une discipline ; mais suffit-il de dire à l'élève : « Hors de l'école, tout ce que vous voudrez, sans mesure ni frein, ici les règles, même surannées » ? La vérité est que le but de l'enseignement doit être de suggérer au jeune compositeur tous les moyens connus ou possibles, pour qu'il les trouve sans effort à sa disposition au moment favorable, sans admettre exclusivement, sans mépriser pourtant ce style tant soit peu convenu que nous appellerions volontiers *style Cherubini*, dont l'élégance compassée comporte, nous ne disons pas non, une utile sévérité de formes, mais qui n'est pas toute la musique.

Anselme VINÉE.

Paris, 1897





TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

Exposé du Système

DEUXIÈME PARTIE

Caractères des Gammes naturelles et Étude comparée des divers systèmes de musique

TROISIÈME PARTIE

Applications du Système Général proposé dans l'ordre harmonique

QUATRIÈME PARTIE

Résumé et Conclusion